

# Vida em excesso: retrato incondicional *ou* Nelson Rodrigues como decisão textual

*Life in Excess: unconditional portrait or  
Nelson Rodrigues as textual decision*

Piero EYBEN<sup>1</sup>

Universidade de Brasília (UnB)

**RESUMO:** O presente ensaio tem por objetivo discutir as noções de retrato incondicional e de escritura pornográfica a partir da obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*. Nesse sentido, procuro discutir as questões relativas à promessa, ao porvir e às implicações éticas da responsabilidade frente ao outro em uma perspectiva da diferença.

**PALAVRAS-CHAVE:** Retrato incondicional. Escritura pornográfica. Outro. Promessa. Porvir.

**ABSTRACT:** This essay aims to discuss the notions of unconditional portrait and pornographic writing from the work of Nelson Rodrigues, *The Wedding Dress*. In this sense, I try to discuss issues related to the promise, to the future and to the ethical implications of responsibility to the other in a difference perspective.

**KEYWORDS:** Unconditional portrait. Pornographic writing. Other. Promise. To come.

« *Reconnaître autrui, c'est reconnaître une faim.*  
*Reconnaître Autrui c'est donner.* »<sup>2</sup>  
Emmanuel Lévinas

Nunca me decidirei por Nelson Rodrigues. Assim, na negativa. *À jamais*. Isso também quer dizer, 'para sempre', quando

---

<sup>1</sup> Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professor Adjunto de Teoria da Literatura (Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas). Brasília – DF. E-mail: [pieroeyben@gmail.com](mailto:pieroeyben@gmail.com).

<sup>2</sup> “Reconhecer outrem é reconhecer uma fome. Reconhecer Outrem é dar.” (Toda tradução não referenciada será de minha autoria).

o nunca está mais à frente, adiante, porvir. Não me decido por ele, respondo a ele. Isso pode equivaler a uma literatura indecível, a um rastro que não se persegue. Em cada um desses dramas que compõem a vida, esse texto solicita, demanda, impõe uma cena que pode (que deve, pois é uma necessidade, é imperioso) ser escrita, inscrever-se no aparato daquilo que é a própria vida, a própria sobrevivência. Por isso, é preciso responder a ele. Assim, *como ele é...*

O que se pode dizer aqui hoje, melhor, escrever, hoje nessa que seria uma penumbra importante, uma escrita que se faz à noite? Iniciar, talvez, como um pedido de perdão – como deve ser todo ato de escritura (e como ensina o percurso textual derridiano). Primeiro o perdão, pois não sou especialista na obra de Nelson Rodrigues. Quer dizer, não há aqui, em mim, um *scholar* sedento em desvendar as nuances estilístico-poéticas desse autor. Muito menos um especialista em teatro (lugar em que mais bem se desenvolveu a obra de Nelson Rodrigues), quando muito escrevi uma peça de teatro, uns apontamentos sobre o drama, lecionei cursos sobre tragédia (sobretudo antiga). E, talvez como o maior agravante, estou em uma condição complicada frente à tradição dramática, à tradição da história do teatro, pois a quem leio frequentemente é nenhum outro senão Antonin Artaud. As condições de um leitor de Artaud ao ler Nelson são as de um mecânico de eletrodomésticos que resolve montar um motor de automóvel. Domina as engrenagens, sabe bem como é sujar as mãos e ter o suor no rosto, mas o dinamismo é todo outro. O teatro psicológico rodriguiano é oposto àquilo que creio como teatro possível enquanto lugar das palavras roubadas e sopradas, da desarticulação dos órgãos, da impossível ponte entre pensamento e ação. A alimentação dos costumes, a exigência da tragédia entendida como gênero ainda fazem parte das necessidades de Nelson Rodrigues. Mesmo assim, há algo ali que me surpreende – *cai no colo como um acontecimento*, como diria Derrida – e, por isso, posso apenas prometer – e toda promessa implica um bem! – uma leitura, e, apesar de tudo, tentarei uma meditação.

A teatralidade dos textos de Nelson Rodrigues – e aqui não digo apenas aqueles especificamente escritos para o palco – reside em uma série de envios e promessas, essa estrutura tantas vezes reiterada por seus narradores: “*a partir de então...*”. São, logo, promessas de um caráter, de um personagem que precisa ser delimitado acima de tudo por seu drama, sua ação, seu ato. O ato acima do ato. A escritura para ele é uma cena, a parede do palco, aquele lugar em que se suporta o *dar-a-vida-ao-fictício*. Uma promessa se reenvia. Dito de outro modo, o envio que caracteriza a promessa constrói o drama desde dentro, desde aquilo que é memória, alucinação – veja-se *Vestido de noiva* – desde, portanto, um anúncio secreto, interminável – lançado ao infinito – daquilo que se costumou chamar propriedade (de si e para si) em sua deposição de tempo, do tênue fio da memória esgarçada.

Como fazer da memória uma teatralidade? Pergunta que nos envia a um tempo também outro. O instante do agora – a morte de Alaíde, por extensão, o ato último que é essa morte por “acidente” (ao menos até o fim da peça em que tudo isso é questionável), por atropelamento, como aquilo que atravessa a vida, a desmonta, a desprega – esse que não é apenas o presente, mas já o reenvio, o depois que está inscrito desde já, um por vir que é a própria encenação, a própria teatralidade. Quero dizer, sem mais, que o tempo da literatura – seja ela de Nelson ou não, mas aqui, sobretudo – pertence a uma experiência messiânica – se quiserem, em uma palavra cara a Freud, *Nachträglichkeit*, ou a Lacan, *après-coup* –, ou seja, a um por-vir que precede todo presente, que é lançado, arremessado. Ou ainda, como diz Jacques Derrida (2002, p. 70): « *Cette expérience [o messiânico] tendue vers l'événement est à la fois une attente sans attente (préparation active, anticipation sur le fond d'un horizon), mais aussi exposition sans horizon, et donc une composition irréductible de désir et d'angoisse, d'affirmation et de peur, de promesse et de menace.* »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> “Essa experiência [o messiânico] estendida em direção ao acontecimento é ao mesmo tempo uma espera sem espera (preparação ativa, antecipação sobre

Pensa-se, sem demora – mesmo que em um dispositivo que é ele mesmo o da demora, o do retardo, ou seja, a leitura atenta, à letra –, que essa estrutura da promessa que se inscreve na origem do drama e, logo, da teatralidade, somente pode se sustentar e suster-se quando da consciência escritural do texto emerge um sulco (de rastro) que seja incontornável, incontornável, acerca do segredo da afirmação desse porvir. Quero dizer, em outras palavras, a experiência dessa “espera sem espera” constrói não apenas um retrato da realidade, uma representação mimética das “histórias/estórias” do Rio de Janeiro ou de certa lógica do suburbano inscrito em seus mais caóticos devaneios, como se costumou pensar o texto de Nelson Rodrigues, mas há aqui um *retrato incondicional*. A figura construída como representação é, antes de uma retomada do presente, um anúncio da possível presentificação, o que, em termos de sua escritura, constitui uma anunciação seguida de imediata desfiguração. O retrato incondicional seria, em si, a experiência do impossível retratar o que quer que seja por uma referência, por um referente e, com isso, concentrar-se na retratação em si. Nessa incondicionalidade, o outro representado pelo retrato não é senão aquele que está posto no retrato, o que equivale dizer que não se figura nada – muito menos fidedignamente – no ato de retratar a não ser o próprio anúncio dessa figuração e sua consequente fratura, desfiguratividade frente a qualquer referente dado. Assim, por mais “realistas” que sejam as personagens de Nelson Rodrigues, por mais críveis e identificados estejam seus personagens no “imaginário” do carioca – logo, na massificação promovida por aquilo que as redes televisivas chamam de programa cultural –, o que ocorre ali é uma espécie de armadilha do representável que é capaz, como incondicional (ou seja, como fora de toda condição que lhe seja prévia), de desfigurar ao mesmo tempo em que anuncia sua retratação. Todo retrato incondicional baseia-se, portanto, na imprevisibilidade da figura e, logo, do tempo.

---

o fundo de um horizonte), mas também exposição sem horizonte, e logo uma composição irreduzível de desejo e de angústia, de afirmação e de medo, de promessa e de ameaça.”

Tomemos a primeira rubrica juntamente com as primeiras falas, ditas ao microfone, de *Vestido de noiva* (1941):

*(Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)*

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio.

VOZ DE ALAÍDE (microfone) – Clessi... Clessi... (RODRIGUES, 2010, p. 9)

É um trecho absolutamente impressionante em termos de resposta a qualquer leitura. Arcos dividindo a memória. Um cenário impossível para reproduzir a cena. Ao menos três planos subdividem a *skhené*, isso já anunciado pela rubrica – essas rubricas autoritárias de Nelson que permitem o ator ou o diretor criar apenas dentro daquilo que já foi previsto –, a alucinação, a memória, a realidade, respectivamente colocadas ao espectador que vê muito próximo o inexistente e muito distante o conjunto que compõe a realidade. Imersas em trevas – e não posso me furtar em ler essa palavra como escolhida, como ofertada pelo autor não como encenador (pois mais tecnicamente ele poderia ter dito, “sala escura”, “teatro em *blackout*”, “cena em completo breu”), mas como potencializador daquilo que significa estar no palco, naquele palco, subdividido em dimensões, contornado por escadarias, com uma mesma personagem experienciando o tempo vivido e histórico – estão todas as experiências da teatralidade. Há um palco problematizado, em dimensões, que alteram a *skhené*, que produz a subversão da tridimensionalidade do típico teatro italiano em, ao menos cinco dimensões (quão inglês isso pode ser, quão shakespeariano!): além dos três planos, mais o cenário final e a assistência. Diria, talvez, não um retrato inglês do teatro, mas algo um tanto diverso, que abordarei mais à frente, de uma obscenidade trazida ao primeiro plano e não mais velada por uma parede que preserve a representação como moral.

No entanto, gostaria de ressaltar, por agora, um outro aspecto para além da *opsis* pura e simples (embora não tão simples assim). O espetáculo cênico, como Aristóteles definiu é um dos *objetos da representação* que, juntamente com o *mythos*, o *ethos* e a *dianoia*, compõe o todo da *mimesis*, a dimensão representativa do espaço teatral. No caso de *Vestido de noiva* há uma transgressão desses limites representativos. A *opsis* (recursos da encenação) é convertida em *mythos*, aquilo que seria recurso cênico ganha *ethos* e se desloca em uma alteração – em um *pólemos*, portanto – que exige do diretor, mas também do espectador, uma decisão. A rubrica, em itálico, marca toda *opsis*. No fragmento, trata-se de uma descrição de cenário seguida de, na segunda fala, de *microfone*, junto à “personagem” VOZ DE ALAÍDE. A mudança agônica, no entanto, não está nesses elementos, mas é circundada por eles. A primeira voz do texto, ainda em trevas, é um microfone. Essa voz pode ser entendida de duas formas, ao menos: (1) trata-se de mais uma rubrica que indicaria que no microfone devem ser transmitidos os sons de buzina, derrapagem, vidraças partidas, seguidos de silêncio, barulho da assistência médica e mais um silêncio; ou (2) não se trata de uma rubrica, mas de uma fala de um personagem que não consta no *dramatis personae*, que diria “Buzinas de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. Assistência. Silêncio”. Essa segunda voz, que não implica apenas em uma sonoplastia, interessa como quebra desde já da descrença, como inclusão de todos os espectadores como participantes da imaginação – diria até da alucinação – proposta por *Vestido de noiva*. Veja-se que, inclusive, a assistência, entendida claramente como aquela que é prestada à Alaíde após o “acidente” é convertida em uma aporia lexical, que impossibilita a escolha ao mesmo tempo em que obriga o espectador a se imiscuir na cena, a dispor-se frente ao ocorrido, uma vez que assistência pode também significar aqueles que assistem, os próprios espectadores são instados a permanecerem em silêncio. Nelson Rodrigues consegue esse efeito com dois recursos basicamente: a supressão dos itálicos na voz do microfone, o que por si só implica em uma

não-rubrica, mesmo que não visiva ao público; e a colocação da palavra *assistência* fora da enumeração predicada (que poderia ser escrita sem prejuízo ao entendimento da rubrica, se fosse o caso, com vírgulas), como se ela não tivesse sentidos diferentes a partir de suas regências diferentes. Ao assistir a alguém a plateia, ao mesmo tempo, presença, ouve, escuta e socorre, ajuda: dupla função da assistência! Duplo tempo.

Quando o elemento meramente didascálico torna-se um caráter dentro do texto, é preciso converter a teatralidade dessa voz em um mecanismo de performance como aquele dos demais personagens. Veja-se ainda mais o que ocorre com Alaíde. A primeira a falar não é a própria personagem, mas sua voz no microfone – que poderia ser gravada, ou deveria ser encenada ao vivo, no instante? – que diz, antes de ser mostrado à plateia o cenário de cocotes de 1905 que comporá a primeira instância da cena de alucinação, o nome de Clessi. A nomeação, nesse caso, é, para além de mero recurso introdutório de mais um personagem a cena, o próprio cerne do delírio: a promessa de poder viver um outro tempo – que é futuro de Alaíde, a morte imaginada, e também o passado, um tempo que ela não esteve. São, portanto, promessas do retrato incondicional que se pode ter de Alaíde. Clessi será uma espécie de desejo liberado, sonhado, portanto, naquilo que ele tem de recalque, mas, sobretudo, de exposição, ex-apropriação, como se verá. A próxima descrição de cenário, por exemplo, reforça ainda mais esse embate: Alaíde, entre as moças “escandalosamente pintadas”, em “uma vaga sugestão lésbica”, porta um vestido cinzento e uma bolsa vermelha. O rastro dessa cor morta, dessa entre-cor que não se define pelo obscurecimento absoluto nem pela pureza do branco. O cinza é ainda sua manutenção no plano da realidade onde ela ainda é a mulher recatada, casada – mesmo que tenha tantas alterações de humor, como marcadas pelas indicações de rubricas – e, de certa forma, resignada com a situação de ter tomado o “amor” de sua irmã. Porque ela alucina é que o cinza é possível. A bolsa vermelha é o próprio desejo – sua primeira fala, já como personagem em cena, sob os holofotes mesmo intermitentes, é um verbo, não um

qualquer, mas “Quero” –, ou melhor, eu preferiria, o imprevisível do desejo para falar ainda de uma “dialética do desejo”, conforme apresenta Roland Barthes, em *Le plaisir du texte*. Na impossível redução fenomênica que existe aqui em termos do desejo, Clessi e Alaíde são a singularidade do mesmo, sua pergunta “Ela está?” é dirigida a si mesma, em uma alucinação que se vê transmutada em prostituta do começo do século. A pergunta de Alaíde é então tautológica e, por isso, não recebe resposta das demais meninas que se apresentam em cena. O único desenlace que ocorre é uma pergunta, igualmente tautológica, vinda da 2ª Mulher: “(voz máscula) – Uma que morreu?” (RODRIGUES, 2010, p. 10). A morte circunda essa aporia – como toda aporia – e, por aí, já se pode vislumbrar o caminho que será o da própria Alaíde no decorrer da peça: revelação de si mesma a partir do diário íntimo, das conversas que revelam desejos de assassinato e vingança, de sua morte, enfim, planejada e não.

Barthes, ainda, aponta que essa imprevisibilidade do desejo, em sua dialética infinita e não sintética, revela, na verdade, a imprevisibilidade do desejo do espectador. É imprevisível o que ele, ao ler ou ao ver a peça, sentirá e, potencialmente, comporá suas fendas de sentido com seu próprio prazer. Desse modo, o conjunto Clessi-Alaíde reconhece um outro aparato que seria esse do espectador, que deve participar também desse retrato incondicional. Quando Barthes (2002, p. 24) fala da “irreducibilidade do prazer do texto aos aspectos gramaticais”, o que se está em jogo é justamente essa lógica dual da tessitura, da textura, do conjunto de imprevisibilidades que compõe o texto (o drama) como acontecimento. Desse modo, diria, ainda, que desmontando o próprio princípio da representação – Barthes (2002, p. 73) ainda diria da “semiótica da representação” – é preciso fazer liberar da clausura das “configurações dos actantes” (BARTHES, 2002, p. 73) o desejo, torná-lo prazer a ser lido como algo que salte fora do enquadramento, pois, “a representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro, do livro, do *écran*” (DERRIDA, 2002, p. 73). Essa configuração é posta em estado de perda justamente por essa relação de assistência



exigida pelo texto. Incondicional, portanto, é essa “reivindicação [...] dirigida contra a separação do texto” (DERRIDA, 2002, p. 69), que constitui o prazer do texto, o lançar-se no texto como ponto atópico: em determinado ponto da trama não estamos mais seguros quanto ao plano geral desses arcos que circundam a memória, a alucinação, a realidade.

Há dois pontos que me interessariam muito de perto na textura de *Vestido de noiva*. Primeiramente, aquele que é enunciado por Alaíde, logo no início da peça:

ALAÍDE (*fica em suspenso*) – Não sei. (*em dúvida*) Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. (*impressionada*) Mas todo o mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa! (RODRIGUES, 2010, p. 12)

A felicidade pertence a esse surto de não se ter passado algum. Ou ainda de ter um passado que possa ser inventado; de uma dramaticidade antes do próprio mundo. Falando com Levinas, algo como a existência anterior a todo existente por hipostasia, pela própria natureza da ficcionalidade. O que Alaíde afirma aqui diz respeito não apenas a uma dúvida, a uma impressão, mas parte de uma constatação de esquecimento para uma afirmação da ausência de memória. Ora, o que se esquece participa da memória, a dualidade da afirmação “sou uma mulher sem memória” pode fazer a personagem participar ou não desse aparato arquivístico ou diria ainda, *arquiviolítico*. O rosto do marido, que acontece, que chega de repente, é índice desse retrato incondicional que formará o plano da memória da peça. Sempre envios e promessas, o retrato incondicional do texto desmancha as nódoas e os miasmas do gênero trágico em uma messianidade infinita, lançada em uma história que pode ser interminavelmente delirante. O passado pode ser pensado como o por-vir daquilo que está constitutivamente impregnado no discurso de Alaíde (tanto aquela que está moribunda quanto essa sedutora que diz “meu amor – e coisas piores” (RODRIGUES, 2010, p. 14)), em suas visões de alucinação – “Todo o mundo tem a cara dele” (RODRIGUES, 2010, p. 15), “Quero ser como

a senhora. Usar espartilho” (RODRIGUES, 2010, p. 19), “Eu tinha nojo da sua bondade” (RODRIGUES, 2010, p. 21), “Tem um véu. Se eu reconhecesse!” (RODRIGUES, 2010, p. 22), para citar algumas – até a “desagregação” (RODRIGUES, 2010, p. 39) da memória que comporá o segundo ato inteiro. O impudor – almejado e denunciado pela Mulher de Véu – é uma das formas desse discurso ao mesmo tempo em que sua propriedade é expropriada pela própria memória alucinada desse vestido (que pode ser real e imaginado, como diversas vezes sugerem as rubricas). O impudor que falta à Lúcia a faz portar o véu e ser o outro a quem Alaíde nunca respondeu por, mas devia ter respondido, devia ter se responsabilizado e que somente agora jura fidelidade – compõe a fé jurada chamada fidelidade. Há inclusive um momento de lucidez tremenda dessa voz alucinada que é Clessi que diz, ao microfone: “Procure vê-la sem véu. Ela não pode ser uma mulher sem rosto. Tem que haver um rosto debaixo do véu” (RODRIGUES, 2010, p. 38). O pedido aqui é por aquilo que se dá exposto à violência, que é frágil – o rosto que revela a nudez do outro, do corpo do outro e que impõe uma dualidade impossível: o dever de responsabilidade e o interdito do outro. Trata-se, portanto, da imediatez e da anterioridade do ente – face a face – em sua exterioridade máxima. Claro que se está aqui já com Emmanuel Lévinas. O que Lúcia esconde sob o véu, na verdade o que Alaíde esconde ao esconder Lúcia sob o véu, diz respeito a certa assunção dessa responsabilidade infinita, ou melhor, infinitamente necessária resposta que precisa o outro – dá a ele precisão e cumpre suas necessidades. Ora, o que o rosto do outro não é capaz de descrição, ou seja, naquilo que ele tem de não-visível está o rastro que exige essa responsabilidade. Clessi está nessa história para expor, talvez, essa violência necessária – lembremos que ela morre com uma navalhada precisamente no rosto – e, com isso, fazer com que Alaíde possa efetivamente se vestir de noiva, como a própria cocote foi enterrada. Esse rastro – tão derridiano quanto levinasiano – implica certa irreversibilidade do passado e ainda um lugar de procedência para todo rosto. Diria ainda que há não apenas o impudor dessas luzes todas propostas

pelo encenador – inclusive essa do nome de Lúcia – mas o pudor frente a nudez desse rosto, a resposta que precisaria ter sido dada a um outro *tout autre*. Lévinas (1987, p. 72) propõe:

la nudité du corps ressentie dans la pudeur, apparaissant à autrui dans la répulsion et le désir. Mais cette nudité se réfère toujours d'une façon ou d'une autre à la nudité du visage. Seul un être nu absolument par son visage, peut aussi se dénuder impudiquement<sup>4</sup>.

É preciso, portanto, desnudar-se tendo já estado absolutamente nu por seu rosto. A nudez é justamente quando “*le visage s’est tourné vers moi*”<sup>5</sup> (LEVINAS, 1987, p. 72). A estranheza da Mulher de Veu, de Lúcia e de Alaíde reconduz o teatro a sua natureza problematizadora, aquela do reconhecimento, mas também da impossibilidade de uma propriedade, de uma apropriação. O rosto revelado de Lúcia conduz a morada de Alaíde a uma provisoriedade acotencimental que denota a vulnerabilidade frente a todo e qualquer outro como todo e absolutamente outro a quem se tem que interminável e infinitamente de responder, além da memória – as luzes começam a acompanhar os personagens de um plano a outro – e, por fim, além do próprio segredo possível.

Eis uma das lógicas da promessa, o retrato incondicional. Gérard Bensussan (2001, p. 50-51) propõe que “*la promesse se noue elle-même au temps, elle est le temps dans ses fractures et dans ses enfantements, dans son altérité inanticipable*”<sup>6</sup>. Quebras e nascenças, toda alteridade é inantecipável. Isso equivale dizer, sem muito mais, que o outro acontece, expõe-se violentamente ao me expor violentamente; ou ainda, ao desnudar o nu do rosto, esse outrem que é remissão, por ser rastro, ao que restou presente,

---

<sup>4</sup> “A nudez do corpo ressentida no pudor, surgindo a outrem na repulsa e no desejo. Mas essa nudez se refere sempre de um modo ou de outro à nudez do rosto. Só um ser absolutamente nu por seu rosto pode também se desnudar impudicamente.”

<sup>5</sup> “O rosto se voltou em minha direção”.

<sup>6</sup> “A promessa ela mesma se enoda ao tempo, ela é o tempo em suas fraturas e em seus nascimentos, em sua alteridade inantecipável.”

mas que já não pode ser idêntico a si, nem substância de nada/ninguém. Essa alteridade somente pode ser possível, inantecipável, portanto, se guardo comigo o dever de respeitar o segredo que ela porta. Isso implica, fortemente, em uma decisão pelo segredo, isto é, a responsabilidade pelo porvir, por aquilo que pode vir desde o outro. Toda alteridade, nesse sentido, porta não apenas o véu de toda mulher, mas e, sobretudo, a promessa de fidelidade, a democracia como promessa. Nesse ponto, poderia ainda pensar o segundo aspecto que me interessa nesse texto rodriguiano. Algo que poderia chamar de escritura da sobrevivência.

A singularidade de todo outro é marcada, sobretudo por aquilo que poderíamos pensar como escrita que implica o eu e sua impossibilidade, simultaneamente, de dizer eu. Em *Vestido de noiva*, trata-se dessa escritura da sobrevivência marcada pelo diário de Clessi. Os dias da prostituta que envolvem os dias de Alaíde são marcas de uma leitura atenta ao despudor, à coragem de tudo dizer e de, ao mesmo tempo, de suprimir, manter em segredo.

ALAÍDE (*perturbada*) – Não sei como a senhora pôde escrever aquilo! Como teve coragem! Eu não tinha!

MADAME CLESSI (*à vontade*) – Mas não é só aquilo. Tem outras coisas.

ALAÍDE (*excitada*) – Eu sei. Tem muito mais. Fiquei!... (*inquieta*) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa – não sei. Por que é que eu estou aqui? (RODRIGUES, 2010, p. 16)

A excitação dessa escritura revela algo além da vida, que excede a própria vitalidade. Isso implica dizer que, como escritura, as revelações de Madame Clessi tratam-se de uma possibilidade da obscenidade – já exposta pela estrutura do próprio palco – entendida como uma forma de excesso. A escritura do excesso como algo que termina, como aquilo que está fora do cessar, de todo cessar e, por isso, produz a remissão às noções de afastamento, saída infinita, de tudo aquilo que está fora dos limites. Nesse primeiro vislumbre de Alaíde, o fora dos limites

é nitidamente aquele da representação compreendida como parte da moral, que não poderia, em vida, ser quebrada. No entanto, já muito próximo do fim, lá no terceiro ato, Lúcia diz:

LÚCIA (*afirmativa, elevando a voz*) – É! Não foi lá, nunca! Nunca! Tudo isso que você está contando – as duas mulheres, os vestidos de cetim, a vitrola – você num livro que está lá em cima! Quer que eu vá buscar? Quer? (RODRIGUES, 2010, p. 73)

Certo bovarismo, mas, sobretudo, uma nulidade de tudo aquilo que os espectadores acabaram de experienciar. Nesse ponto, a obscenidade é aquela da própria literatura. Da possibilidade de teatralizar a experiência como uma forma de prostituição. Claro que aqui não está implicada apenas a profissão de Madame Clessi, todavia o étimo latino de *prostitutio* que, para além do “mercadejar”, significa “expor”. A escritura da prostituição é rastro de tudo o que pode ser exposto (*πορνεία*) por sua grafia, sua inscrição. Em outras palavras, a *pornografia* pode também ser uma escritura íntima, no caso, um diário no qual não se conta tudo – há sempre muito mais a se dizer – mas que é capaz de articular toda exposição impossível do excesso, do sobre o palco como aquilo que foge aos limites. A auto-denominação de Nelson Rodrigues de *anjo pornográfico* implica essa exposição, pela escrita, de sua interpretação do mundo, do acontecimento. O anjo, se bem nos lembrarmos não apenas conduz uma mensagem, mas também a interpreta, dá ordens e evita outras. O anjo aqui é portador do excesso que permanecia escondido, que estava muito próximo e precisava ser exposto como afastamento, como infinitude. Diria talvez de forma um tanto drástica (e talvez até mesmo contrária aos principais críticos de Nelson Rodrigues) que o *como ser...* implica apenas uma dramatização e que isso conduz não apenas a quebra ou à exposição da moral, mas a uma relação de excesso, desejosa, que não é antecipável pela interpretação hermenêutica – seja do anjo, seja do pensador, seja do espectador –, que não pode ser pensada dentro de um tempo harmônico, e em seus próprios gonzo. Essa relação de desejo conduz o texto de prazer para essas

fissuras, essa disjunção típica daquilo que sobrevive, daquilo que tem sobre-vivência, do *time is out of joint*.<sup>7</sup> Derrida (1994, p. 58) em sua afirmativa de promessa, propõe:

“L’à-venir précède le présent, la présentation de soi du présent, il est donc plus ‘ancien’ que le présent, plus ‘vieux’ que le présent passé ; c’est ainsi qu’à la fois il s’enchaîne à lui-même en se déliant. Il se disjoint, et il disjoint de soi qui voudrait encore s’ajointer en cette disjonction”<sup>8</sup>.

O que implica um porvir anterior, um impossível encadeamento tempo-espacial da juntura. Essa disjunção – essa quebra absoluta do tempo como que fora de qualquer dobradiça, de qualquer elemento que simplesmente possa unir – coloca a escritura da sobre-vivência em uma posição espectral. A escrita do diário como uma espectralidade – tanto de Madame Clessi (“como podia saber que era um fantasma – o fantasma de Madame Clessi – que me enlouquecia?” (RODRIGUES, 2010, p. 24)) quanto da própria Alaíde, surgindo para Lúcia (“Você sempre desejou a minha morte. Sempre – sempre.” (RODRIGUES, 2010, p. 77)) – que implica toda lógica do invisível rosto como uma impossibilidade do tempo presente, da própria representação, portanto. A disjunção, o *out of joint*, é característico de toda escritura que tem como foco a experiência da qual se aprende a viver, finalmente. O finalmente de todo espectro é a possibilidade de retorno dessa peça não antecipável, do rastro que insiste – e como a psicanálise teria que se reaver com a diferença, com o engajamento absoluto, com o outro a quem uma responsabilidade é demanda, como quem demanda fidelidade (logo, prova, garantia) e amor – que se mantém na impossível fidelidade

---

<sup>7</sup> A leitura derridiana dessa instância shakespeariana é relevante para toda essa leitura espectral das personagens de Nelson Rodrigues. Importa então remeter o leitor à leitura do fabuloso *Spectres de Marx*.

<sup>8</sup> “O por-vir precede o presente, a apresentação de si do presente, ele é então mais ‘antigo’ que o presente, mais ‘velho’ que o presente passado; é assim que ao mesmo tempo ele se encadeia em si mesmo se desatando. Ele se disjunta, e ele disjunta de si quem gostaria ainda de se ajuntar nessa disjunção”.

enquanto prova, pois somente se pode ser fiel perjurando, ser fiel a mais de um (mais do Um), sendo fiel às contradições, como Lúcia e Alaíde são fidelíssimas (e como Pedro está fora desse jogo que parece pertencer a elas). A sobre-vivência, pela escritura, é disjunção de espectros (antepenúltima rubrica nos dá uma iluminação interessante acerca dessa espectralidade, que deveria ser trabalhada em um outro lugar: “*Trevas. Luz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas*” (RODRIGUES, 2010, p. 78)), mas também risco amoroso. E, quando se trata de Nelson Rodrigues, há sempre muito amor a se questionar, a colocar *out of joint*.

Jean-Luc Nancy (2008, p.35-36), para nos conduzir a uma possível leitura desse excesso, que é decisão, demonstra esse risco, dizendo:

L’amour ouvre à un très grand risque, mais ce risque est à la mesure du prix incroyable que nous donnons à quelqu’un d’autre. Nous donnons ce prix incroyable parce que nous en avons besoin, parce que nous recevons quelque chose. L’amour nous dit que nous ne sommes jamais vraiment bien quand nous sommes seuls, nous ne sommes pas faits pour être seuls, comme nous ne sommes pas faits pour être en grand groupe. Cela ne veut pas dire qu’avec l’autre nous sommes seulement « bien » : mais avec lui ou elle nous savons qu’il « se passe quelque chose », comme on dit. Nous sommes faits pour être en rapport avec un autre ou avec une autre avec qui « il se passe quelque chose » – une chose jamais définissable, mais un vrai *rapport* au sens fort du mot.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> “O amor se abre a um muito grande risco, mas esse risco existe na medida do prêmio incrível que nós damos a alguém outro. Nós damos esse prêmio incrível porque nós temos necessidade dele, porque nós recebemos alguma coisa. O amor nos diz que nós não estamos nunca realmente bem quando nós estamos sós, nós não somos feitos para estarmos sós, como nós não somos feitos para estarmos em um grande grupo. Isso não quer dizer que com o outro nós estejamos “bem”: mas com ele ou ela nós sabemos que “se passa alguma coisa”, como se diz. Nós somos feitos para estarmos em relação com um outro ou com uma outra com que “se passa alguma coisa” – uma coisa nunca definível, mas uma verdadeira *relação* no sentido forte da palavra.”

A abertura amorosa reforça toda necessidade do *rapport*, da relação com outro e com aquilo que se passa com esse outro. Engajamento absoluto, eis um possível término. O último gesto é imóvel, como diz a rubrica – “*Todos imóveis em pleno gesto*” (RODRIGUES, 2010, p. 79), quão aporética é essa sentença! –, nesse possível novo casamento, o *enfantement* do outro, mas também a *fracture* desse tempo que não pode ser mais o presente absoluto, por ser já o do desejo, do amor entendido apenas como “se passa algo”. A relação – não essa noite talvez aquela negada por Lacan – é um campo decisório que ocorre no texto como incondicionalidade desse amor, daquilo que vem – o outro, apaixonadamente – e, logo, silencia, mantém vivo o segredo. Assim, que no amor reside ainda esse *pathos*. Diria talvez que esse Nelson que vejo aqui é um excesso vital, daquele que traz o *que* da vida. Quando o esgarçado une-se ao vital temos essa estrutura do *como*, esse avanço de teatralidade. Termino assim, cito-o, à maneira de *ex-ergo*:

[...] – por que não posso ser nem teu namorado, nem teu noivo, nem teu marido, nem teu amante? Anda, responde!

– Queres mesmo saber?

– Quero.

E ela:

– Porque te amo!

Balbuciou:

– A mim?

– A ti.

Olharam-se. E, súbito, Nei sente que lhe rompe das profundezas do ser um impulso de ternura, de amor, como jamais sentira. Estende a mão para a menina. Dorinha recua, num grito:

– Não me toque!

– Por quê?

Recua ainda:

– Qualquer um pode me tocar, menos você. Você, não!

Fora de si, perseguiu-a pela praia. Foi alcançá-la, finalmente, mais adiante. Agarrou-a, solidamente. Queria saber: “Por quê?”. E ela, soluçando:

– Eu não fujo, mas solte-me!



Então, no seu desespero, ele pergunta:  
– Por que recusaste o meu beijo? Sou por acaso algum leproso?  
Dorinha ergueu o rosto:  
– Não: – o leproso não és tu. Eu é que sou leprosa, eu!  
Atônito, ouviu o resto:  
– Tenho um amante que me beija. Outros me beijam. Mas a eles eu não amo, e a ti, amo. Só tu és sagrado para mim!  
Nei não fez um gesto, não disse uma palavra, quando Dorinha correu gritando na direção do mar.  
(RODRIGUES, 1992, p. 244-5)

Seguem os personagens, sempre, *como* que tomados por uma culpa, um miasma, essa mácula frente ao outro, desnudando-se ou banhando-se como o litoral sem borda, a indefinível letra.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. São Paulo: Nova Cultural, 1973, Coleção Os Pensadores.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENSUSSAN, Gérard. **Le temps messianique : temps historique et temps vécu**. Paris : J. Vrin, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Politiques de l'amitié**. Paris : Galilée, 1994.

\_\_\_\_\_. **Marx & Sons**. Paris : PUF, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalité et infini**. Paris : Livre de Poche, 1987.

NANCY, Jean-Luc. **Je t'aime, un peu, beaucoup, passionnément...** Montrouge: Bayard, 2008.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é... O homem fiel e outros contos**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

\_\_\_\_\_. **Vestido de noiva**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Recebido em 20/03/2013.

Aprovado em 17/10/2013.